杜嘉德的乐理书系列与西洋乐理之东传

| 文 > 宫宏宇

中外学界一般认为美国北长老会传教士狄就烈（Julia B. Mateer，1837—1898）的《西国乐法启蒙》（后改名《圣诗谱》）是继《律吕纂要》和《律吕正义·续编》之后又一部比较系统地介绍西洋乐理的著作。[①]但有证据表明，在1872年《西国乐法启蒙》刊行之前，英国长老会的苏格兰传教士杜嘉德（Carstairs Douglas，1830—1877）的《养心诗调》（1868）、《乐法启蒙》（1869）、《乐理颇晰》（1870）及《西国乐法》（1870?）已在厦门用文言文出版。《律吕正义·续编》和狄就烈的《西国乐法启蒙》国内外的学者已多有提及，[②]但杜嘉德的乐理书系列除了台湾学者江玉玲近年有所介绍外，[③]还没有引起其他学者的注意。最近发表在《国际音乐教育学报》上的由澳大利亚和台湾学者合写的一篇题名为《传教士与"主音嗖乏"教学法在十九世纪的中国》的文章，虽然也用了部分篇幅介绍杜嘉德的乐理书，[④]但所关注的重点是杜嘉德在传播"主音嗖乏"（Tonic Sol—fa）体系之东渐中所扮演的角色，对本系列的其他内容并没有予以详尽的讨论。杜嘉德乐书所传入的西方乐理知识，有首调概念的"Tonic Sol—fa"系统，也有固定调的普通五线谱。本文拟通过描述分析杜嘉德的西洋乐理书系列，来审视杜嘉德在传播西方乐理方面所做的工作。除对杜嘉德的音乐著作进行纵向的历史性追溯外，与19世纪传入中国的

① 陶亚兵《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社1994年版，第163页；王震亚《西洋乐理输入探源》，《音乐研究》1990年第4期，第58—66页；Gerlinde Gild，"The Evolution of Modern Chinese Musical Theory and Terminology under Western Impact" in Michael Lackner and Natascha Vittinghoff eds., *Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China*, Leiden and Boston: Brill. 2004, pp. 554—75.

② 关于前书，国外的著述可参见 Gerlinde Gild - Bohne 1990年提交给德国格廷根大学的博士论文，"Das Lü - Lü - Zheng - Yi - Xubian: ein Jesuitentraktat über die Europäische Notation in China 1713"（Göttingen University，1990）；Kii - Ming Lo，"New Documents on the Encounter Between European and Chinese Music"，*Revista de Musicologia* Vol. 16，No. 4（1993），pp. 1897 - 1901. 关于后书，近期有关的研究包括：施咏、刘绵绵《〈圣诗谱·附乐法启蒙〉探源、释义与评价》，《天籁》2006年第1期，第83—87页；宫宏宇《狄就烈、〈乐法启蒙〉、〈圣诗谱〉》，《中国音乐》2007年第4期。

③ 江玉玲《十九世纪末西学东渐中的音乐史料——浅谈杜嘉德乐理书的伯德雷恩藏本》，《台湾音乐研究》2006年第3期，第1—20页。

④ Jane E. Southcott and Angela Hao - chun Lee，"Missionaries an Tonic Sol - fa Music Pedagogy in 19th - century China"，*International Journal of Music Education*，Vol. 26，No. 3（2008），pp. 213 - 28.

其他乐理入门书进行横向的比也是本文的主旨之一。本文所依据的史料主要来自澳大利亚国立图书馆所藏的英国伦敦宣道会赞美诗收藏和澳大利亚莫纳什（Monashi）大学杜嘉德《乐理颇晰》复印本。此本复印自牛津大学伯德雷恩（Bodleian）图书馆所藏《乐理颇晰》(线装 1 册 62 页)，内含《乐理颇晰》、《养心诗调》、《西国乐法》。

一、杜嘉德其人、其事、家庭背景及所编赞美诗

在讨论杜嘉德的乐理书系列之前，有必要介绍一下杜嘉德其人以及他来华的经历。对于熟悉基督教在华传教史的人来说，杜嘉德不应该是个陌生的名字。他虽然没有像编《小诗谱》的李提摩太那样有名，[⑤]但也绝非无名之辈。他于 1855 年 7 月中旬抵达中国，不仅是福建地区传教工作的蓝筚开山者，后来台湾教区的开创也与他直接有关。[⑥]杜嘉德也是最早在厦门推广现代教育的传教士之一，在 1855 年 7 月中旬他刚到厦门时，就接任了英国长老教所办的白水营小学校长一职。[⑦]除引进新学内容外，他还系统地教授音乐知识。[⑧]由于他传教成绩卓著，1877 年在上海举行的首届基督教在华传教士大会上，他被选为大会的两位主席之一。不幸的是，他会后刚回厦门，即染上霍乱，12 小时后不治

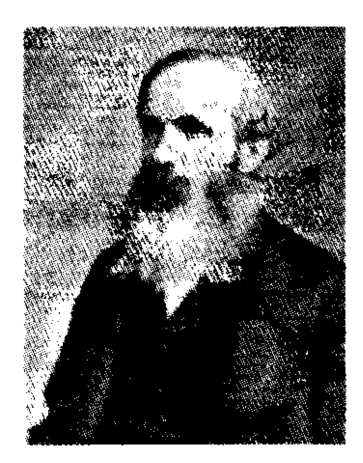


图 1 照片来源：www.amoymagic.com/AM_Douglas_Carstairs.htm

⑤ 李提摩太（Timothy Richard，1845—1919），英国浸礼会传教士，1870 年来华。起初活动于山东、东北一带。1876 年，山东遭旱灾，李提摩太因赈灾而名声大振。1878 年，山西也发生了灾荒，李又到山西救灾，并把其传教活动拓展到了山西。由于赈灾得力和他类似利玛窦传教方式的做法，李提摩太和李鸿章、张之洞、左宗棠、岑春宣等清政府官员建立了良好的联系。1890 年，李提摩太通过编辑报纸和主持基督教广学会的工作与改良派接触频繁。他主持翻译了一些著名书籍不仅对维新运动有直接影响，对中国社会的影响都很大。关于李提摩太的传教方法，请参见 Paul A. Cohen' s "Missionary Approaches: Hudson Taylor and Timothy Richard", *Papers on China*, 11(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957), pp. 29 - 62. 李的赈灾工作，Paul Bohr 已有专著 *Famine in China and the Missionary: Timothy Richard as Relief Administrator and Advocate of National Reform*, 1876 - 1884 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972)。李在华的出版教育工作，可参见江文汉《李提摩太和广学会》,《文史资料选辑》43 辑（1964）；顾长声《传教士与近代中国》，上海人民出版社 1991 年版。近期有关研究，可参见 Wong Man Kong, "Timothy Richard and the Chinese Reform Movement", *Fides et Historia*, Vol. 31, No. 2 (1999), pp. 47 - 59.

⑥ 在 1860 年杜嘉德就与驻汕头的金辅尔牧师（Hur L. Mackenzie, 1833—1899）从厦门抵沪尾（淡水），并访问了艋舺。此后，他又数度赴台，并屡次写信向母会鼓吹到台湾去传教。在他和金辅尔的鼓动下，英国长老会决定在台湾开展教会。见 "Memorial Sketch of Carstairs Douglas, LL.D.", *The Chinese Recorder* (June 1890), pp. 266 - 71. George Hood, "Carstairs Douglas" in Gerald H. Anderson ed., *Biographical Dictionary of Christian Mission*, New York: Macmillan Reference USA, 1998, p. 184.

⑦ David Cheung, *Christianity in Modern China: The Making of the First Native Protestant Church*. Leiden: Brill, 2003, pp. 44 - 47.

⑧ John Douglas , "Memorials of Rev. Carstairs Douglas: M.A., LL.D. " in John M. Douglas ed., *Memorials of Rev. Carstairs Douglas, Missionary of the Presbyterian Church of England at Amoy, China*. London: Waterlow & Son, 1877. p. 10.

于1877年7月26日,终年仅47岁。[9]

杜嘉德在华的22年间做了很多事,在诸多方面都给后人留下了许多遗产。但作为传教士,他最主要的成就是福建基督教区的开拓和基督教在华本土化措施的推行,特别是后者,他的贡献尤为突出。[10]和其他早期来华的新教传教士(如理雅各、卢公明、花之安、艾约瑟等)一样,杜嘉德也可称为汉学家。作为学者,他最突出的是在语言学方面的贡献。杜嘉德是个极有语言天赋又非常勤奋的人,他除了掌握希腊文、拉丁文、希伯来语等古典语种外,对现代语言也很娴熟。在上大学时,他对刚发明没多久的留声机产生了极大的兴趣,其原因就是留声机可以把不同的语言录下来,供日后研究。到厦门后,杜嘉德在出外布道、牧养教会、教导学生之余,研究当地方言成了他的主要嗜好。他编撰的1873年由伦敦Trubner & Co. 刊行的《厦英大词典》是第一本系统地用英文直翻厦门白话字的词典,全书所收词条达8300条之多。这本词典后来多次增补重印,为研究厦门方言必读之作,至今仍很重要。为此,他的母校格拉斯哥(Glasgow)大学授予他博士学位。[11]

杜嘉德之所以在短暂的一生中能有如此多成就,与其家庭背景和早期所受的教育是分不开的。他1830年12月27日生于苏格兰一个学术气氛极浓的基督教家庭,家中藏书极多。父亲是个学者型的牧师,五个兄长也都学有所成,其中一个哥哥曾任格拉斯哥自由教会神学院院长。1845年杜嘉德遵循家族传统进入著名的格拉斯哥大学读书,从1845年10月入学到1851年4月硕士毕业,他六年中学业优异,年年得奖。1851年他硕士毕业后,又进入爱丁堡(Edinburgh)自由教会神学院攻读神学。1855年2月在格拉斯哥圣马太自由教堂受按立为英国长老会宣教士。[12]

和早期来华的传教士一样,杜嘉德对编辑赞美诗集极为上心。早期来华的各教会虽对如何传教各有主张,但在利用音乐、特别是利用唱赞美诗来达到劝人皈依基督的问题上,却有一定的共识。杜嘉德也不例外,认为唱圣诗是一个非常有效的宣教手段。在他看来,圣诗的歌词可以直接传播基督教义,音乐的使用可把枯燥的说教变得活跃,而和声的使用则利于烘托宗教气氛。[13]在重视圣诗的传教功用方面,他很可能受到1844—1850年在厦门传教的杨威廉(Rev. William Young)和英国长老教会第一任海外宣道师宾威廉(Rev. William Chalmers Burns, 1815—1868)的影响。杨威廉和宾威廉都以注重用方言编辑出版赞美诗闻名。前者早在1852年就编辑了一本收录有13首赞美诗的厦门话《养心神诗》(*Ióng Sim Sîn Si*);后者编辑的方言赞美诗集则更多,除了在福州出版的《榕腔神诗》(1861)、在汕头出版的《潮腔神诗》(1861)、在厦门发行的《厦腔神诗》(1862)外,在北京还出版过《颂主圣诗》(1862)等。[14]杜嘉德是1855年3月与回国公干的宾威廉同

⑨ Edward Band, *Working His Purpose Out: The History of the English Presbyterian Mission 1847 - 1947*, London: Presbyterian Church of England Publishing Office, 1948, pp. 231 - 33.

⑩ 杜嘉德在基督教华化上所做的工作,国外已有专论出版,请参见 Cheung, *Christianity in Modern China*.

⑪ "Memorial Sketch of Carstairs Douglas, LL.D.", pp. 266 - 71. Band, *Working His Purpose Out*, p. 226.

⑫ 同注⑪。参见《台湾教会公报》1975期(1990年1月7日)、1982期(1990年2月25日)。

⑬ Douglas, "Memorials of Rev. Carstairs Douglas: M.A., LL.D.", p. 10.

⑭ 关于宾威廉在基督教赞美诗编辑方面所做的工作,盛宣恩在其博士论文中多有提及,请参见 David Sheng, "A Study of the Indigenous Elements in Chinese Christian Hymnody", D.M.A., University of Southern California, 1964, pp. 78 - 81, 492 - 93.

赴东亚的。到香港后，宾威廉因事转往上海，而杜嘉德则于7月中旬只身抵达厦门。步宾威廉的后尘，杜嘉德到厦门不久就在1862年出版了39棐（一棐=两页）的《漳泉神诗》。1859年美国传教士打马字（John van Nest Talmage，1819—1892）出版的赞美诗集中，也有他编选的圣诗多首。[15] 1868年宾威廉死后，杜嘉德又编辑了59首的、供厦门各基督教会通用的《养心神诗》（1871）。现留存下来的杜嘉德参与编辑的赞美诗集，仅牛津大学伯德雷恩图书馆一处，就藏有署名杨威廉、宾威廉和杜嘉德的《养心神诗》（福州：美华书局，1872）线装1册（42页），宾威廉和杜嘉德合编的厦门话《养心神诗》（福州：美华书局，1875）线装1册（34页），及宾威廉和杜嘉德合编的厦门话的罗马字母《养心神诗》（Glasgow：W.G. Blackie and Co.，1873），平装1册（47页）。[16]

早期出版的基督教赞美诗集一般只有词没有谱。有的圣诗集在歌词旁边标有所唱的曲调，做法与我国戏曲唱本中所标的曲牌差不多。但杜嘉德不同，他对赞美诗所用的音乐也颇下了一番工夫。他哥哥约翰·道格拉斯（John M. Douglas）1877年在为他出版的纪念专集中提到杜嘉德的圣诗编辑工作时说："他很留意中国礼拜仪式中的歌曲，并把歌咏作为他研究的课题。"[17] 约翰还提到，为了确保教民和学生能把圣诗唱得好，杜嘉德根据实际情况"编配了一本'嗖乏'歌谱。针对当地教民唱不好半音的问题，他改编了一些好的曲调来适应当地人的嗓音。只要时间允许，他就用这本乐书来教（教会）培训所的学生，同时也教蒙养学堂的孩子们，结果都很成功。"[18] 杜嘉德所作的圣诗调在厦门和台湾的教会中的确得到了广泛的应用，笔者所查的台湾长老教会目前用的《圣诗》中，就有他所作的圣诗16首。[19] 江玉玲的研究也证实，台湾基督长老教会现今所用的一些圣诗中仍有他编纂的。[20]

杜嘉德的《养心诗调》、《乐法启蒙》、《乐理颇晰》及《西国乐法》虽是目前所见的新教传教士在华出版的最早、最系统的音乐教材系列，但迄今为止我们还没有发现杜嘉德早期所受专业音乐教育的实据。他哥哥在回忆中只提到："小的时候，他学过一点音乐，在爱丁堡上学时，他和同学一起上教堂唱歌课。此后，他对音乐就比以前更为上心了。在韩特力（Hately）先生和其他老师的悉心指导下，他不仅学会了怎样正确地唱歌，还懂得了最佳教会赞美诗的原理。"[21] 他还说："他拉六角手风琴拉得很好。"[22] 撒思考特和安吉拉·李猜测他可能在英国时参加过Tonic Sol—fa训练班。[23] 当然，杜嘉德从一开始就打算利用音乐来作为有效的传教手段是毫无疑问的，他哥哥说："他去中国时随身携带了一架好的六角手风琴（concertina），这是他专门

---

⑮ Alexander Wylie, *Memorials of Protestant Missionaries to the Chinese Giving A Lost of Their Publications and Obituary Notices of the Deceased with Copious Indexes*, Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1867, pp. 165 - 66.

⑯《养心神诗》最早由伦敦宣道会第一位来华传教士马礼逊（Robert Morrison，1872—1834）1814年在广州首编，1818年刊行，共收集赞美诗30首。Sheng, "A Study of the Indigenous Elements in Chinese Christian Hymnody", pp. 72 - 73.

⑰ 同注⑬。

⑱ 同注⑬。

⑲ 台湾基督教长老教会音乐委员会编《圣诗》，台南人光出版社1997年版，第64、70、134—135、230、258、274、276—277、283、307—308、322—323、331、355、411、520、537、586页。

⑳ 江玉玲《从杜嘉德1868年〈养心诗调〉中的汉文乐谱唱流传百年的〈养心神诗〉》，"2006台湾音乐学论坛学术研讨会"，2006年12月1日发言稿。

㉑ 同注⑬。

㉒ 同注⑬。

㉓ Southcott and Lee, "Missionaries an Tonic Sol - fa Music Pedagogy in 19th - century China", pp. 217 - 22.

选择的、可随身携带的乐器。”这证明他是有备而来的。“到中国后，他邮购了无数的圣乐歌谱和赞美诗集，几乎是每听到一个好的版本就邮购一本。他还邮购了一台美国管风琴，为此他非常高兴。”[24]

二、杜嘉德的乐理书系列

（一）《养心诗调》

“《养心诗调》续叙”所注的刊行日期为“同治柒年仲秋”，[25]也就是说此书1868年秋出版于厦门。在编排上，此书与狄就烈在上海出版的《西国乐法启蒙》及李提摩太夫妇在山西太原出版的教科书《小诗谱》大致相同，都是由简单的乐理介绍和谱例两大部分组成。《养心诗调》其中的理论部分又由“养心诗调叙”和“续叙”组成，介绍的内容为大调音阶、男女老少所适合的音域、旋律与歌词之间的关系、节奏与节拍、调式与所表现的情感、轻重缓急、半音、转调、多声部歌唱等。后半部的谱例部分，杜嘉德将《养心神诗》中的赞美诗以每句字数的多少分为“七言诗调”（即全曲四句，每句七个音节）、“八言诗调”（即全曲四句，每句八个音节）、“八六言诗调”（即全曲四句，第一、第三句八个音节，第二、第四句六个音节）、“六六八六言诗调”（即全曲四句，第一、二、四句六个音节，第三句八个音节）及“别样诗调”等类（见图2）。牛津大学伯德雷恩图书馆所收藏的版本有手写的英文“Hymn Tunes in 3 parts Treble, Tenor and Bass”字样（三部赞美诗调：上声部、男高音声部、低音声部）（见图3），实例曲调选自美国和英国的42首无歌词的赞美诗谱例。[26]澳大利亚国立图书馆所藏版本则只有39首谱例，没有“八六言诗调”的“极乐”、“马利亚”和“六六八六言诗调”的“决意”三首，可能是更早的版本。

在“养心诗调叙”一节，杜嘉德首先说明

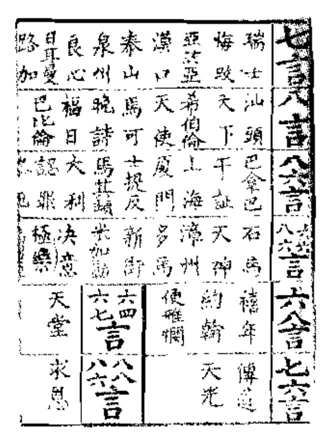


图2





图3

了《养心诗调》成书的主要原因是为了配合《厦腔养心神诗》，乐法只是兼及略论而已：

厦腔养心神诗之作，原有长短各汇，秩然不紊，第因会中诸人，每于吟咏之际，声音迭谈，高低杂出，纷然难听，皆由未谙诗调，爰缉易晓数款，条列次第，篇帙可考，兼亦略论乐法。[27]

接着，他介绍大调自然音阶七个音的唱

[24] 同注[13]。

[25] 杜嘉德《养心诗调》（厦门，1868），“续叙”，栗4。

[26] 江玉玲对这42首歌调的来源有详细的考证，见《十九世纪末西学东渐中的音乐史料》附录。

[27] 杜嘉德《养心诗调》“养心诗调叙”，栗1。以下引文未注者同此。

名。这里他既不像狄就烈那样采用“多、类、米、乏、所、拉、替”的汉语音译名，也不像李提摩太夫妇那样用传统的“合、四、乙、上、尺、工、凡”体系，而是用汉字和他自创的“一、二、三、乂、8、丄、七”表示七个音级，用梯子的图式表示音阶的走向（见图 4）。“一梯式”表示一个八度，表示这七音的高八度音时，就在字下方标以“上”字；表示低八度音时，则在字上方标上“下”字。“三层梯式”表示三个八度（见图 5）。

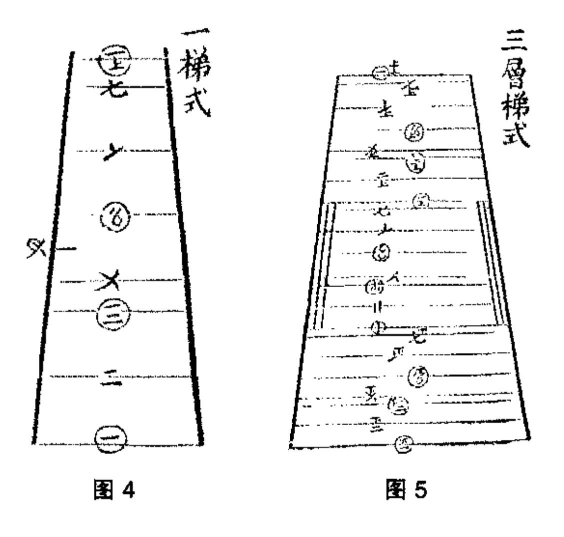


图 4　　图 5

关于大调的七个音级和各音级之间的音程关系，他解释到：

盖乐之要者，有高低七音，自下至上，分为七级，各有广狭高低之别，如梯式中之一至二、二至三，四至五，及至六七，则依常级之广，顺韵吟起惟三至四之级，乃狭二减常级之半，故声宜稍约，而近于三之音，迨七转而至上一，亦狭而声近于七之音。

在讲述人声和乐器的音域一段，他指明歌唱中所涉及的音域，并非只限于以上七级：“又有自上一能复升一层，亦从原一，能吟下一层。”关于男女老幼应唱“三层梯式”中哪个声部的问题，他解释说：“设于妇人童子，较之上层，能吟更高，而于壮丁，较之下层，能吟更低。”而乐器的音域则不受此限制，更为宽广：“亦有乐器，声能更高于妇童，亦能更低于壮丁，充而至于五六层，皆不外乎七音之法。”

之后，他又谈到了音阶中每一级音所能表现的不同表情色彩：

然七音之异，乃非徒然，各有意义在焉，如一[C]三[E]五[G]皆欢然毅然之意，惟五[G]为最嘹亮之声，六[A]含重忧之意，七[B]藏感激之意，四[F]怀敬畏之意，二[D]则有深思冀望之意，假如一换七，抑四换三，非第次纷乱于调，且亦淡然无趣。

他还特别提到小调式所能表达的感情：“设有调多用丄[A]，或首末字俱丄者，悉乃忧闷之意。”

关于乐曲中的轻重缓急和表情问题，他解释到：“盖欢乐之音宜急，惟忧患之音则缓，或同一首，中有忧闷欣乐之节，亦当别缓急以吟。”（见棐 5）

“养心诗调叙”的后半部分详细解释乐曲中的节奏和常用的节拍、小节线、节拍的长短、音节的轻重等基本乐理：

论调之长短，大略有二法，即一格分两份，或三份……一格用双点，分为两份，即犹以绳悬砣子使运动。如一格四旋，半格则二旋，有半格用二字者，乃各一旋，半格用单点者，亦分一半，乃全格四分之一……或格内有圈，意乃以先字之声，而咏悠长，宛于该字，复写者然……其格非惟分长短，且亦别轻重，每逢字随双点为轻，随一竖为重。或一格以双点，分为三份……假如一格六旋，各份二旋，或份内有二字，字各一旋……假如一格三旋，则一份一旋。或有一句之末格，未满其额，乃于其次句之首格，必满其额……或一调末句末格未满份额，即于首句首格，必满其额，而长于长短轻重，各有次第焉。（见棐 4、5）

在“养心诗调叙”一节，杜嘉德“乃颇析乐理之浅近”。其所要达到的教学目的是

“俾足使人知吟正调(主旋律声部)之法”。也就是说，学生学会了正确的歌唱单音主旋律之法，也就达到了此单元的教学要求。所以，他只简要地介绍了音阶、音程和常用的节拍及其强弱拍子的位置等乐理基础知识。而之后的“续叙”(四桒7页)，则“理为较深”。这里杜嘉德强调学乐理应该循序渐进的重要性，“倘学上叙(指‘养心诗调叙’)未就即免观续叙”。其原因是“盖非惟未能达晓，亦恐其焦思弥乱”。[28]

“续叙”中的内容之所以相对较难，是因为介绍的是多声部歌咏。这里，杜嘉德把声部称为“股”、“单股”即单声部，“数股”即多声部：

夫乐法有二，有单股，有数股，单股者，乃或一人独吟，或数人同吟一音，或高低全层之差，譬一人吟上一，上二，上三，一人吟下一，下二，下三，此单股之乐，诚为美听，但有能吟数股之乐，或二人，或五六人所吟之音，虽不相同，然能相和，即乃更美焉。

《养心诗调》中的谱例完全由三声部组成：“所教有三股，曰正(主旋律声部)、曰中(和声声部)、曰下(和声声部)。”这三声部中，“其正为至要，乃单股之乐所吟者，至中下二调，乃以助正调。”(见桒2)

关于各声部人数的多寡，他也有提到：“或有吟三股乐者，每次吟正调者人应多，吟中调者人宜少。设以七八人中，则惟一而已，若无有吟下调者，即勿吟中调。”他反复强调主旋律在多声部歌咏中的重要性，告诫学生“惟上叙(即‘养心诗调叙’中所介绍的乐理)精熟，能吟正调无错，方可继续以学中下调。”“欲学吟中调下调，先必能依法吟正调无错，方可。”为了易于分辨主次，他特意用黑字写旋律，用红色记中低音声部(见图6)：

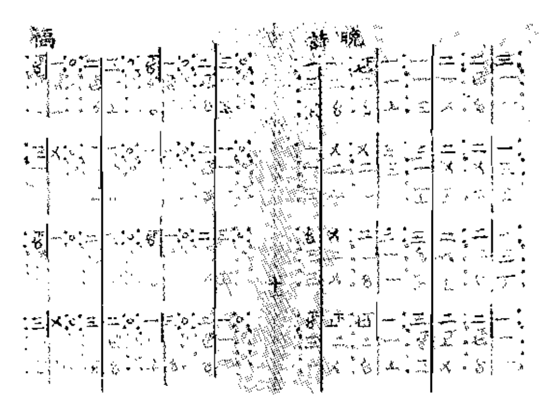


图6

除了多声部歌唱原理外，“续叙”中的另一个重要内容是半音。杜嘉德利用“半级梯式”(见图7)，即全音半音在音阶梯式中的位置，试着解释半音的概念。他指出半音具有“或忧闷或感激”的表情特点。但他也深知半音的概念“其义深奥，难以剖析，故于此次不更详，倘吟似半，庶亦近焉，后有暇时，再著一本，以阐其义矣。”

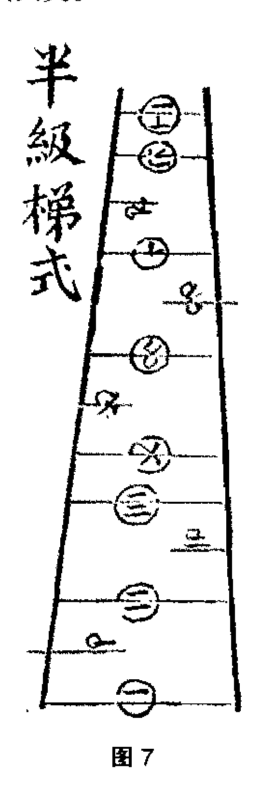


图7

[28] 杜嘉德《养心诗调》“续叙”，桒1。

（二）《乐法启蒙》

《乐法启蒙》很可能完成于 1868 年底或 1869 年初。在厦门刊行后，杜嘉德曾将此书寄给新教各教派在华牵涉面最广的全国性刊物《教务杂志》编辑部，希望引起其他传教士的注意，得到全国性的推广应用。虽然此书已难寻觅，但我们从《教务杂志》中刊登的片言只语中以及杜嘉德之后出版的《西国乐法》中（见图 8）至少可知以下几点：

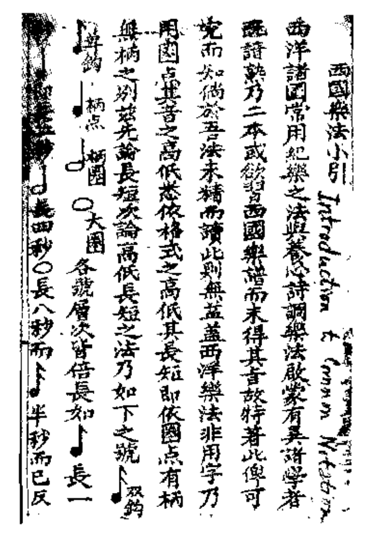

西國樂法小引 Introduction to Common Notation
西洋諸國常用紀樂之法與養心詩調樂法啟蒙有異諸學者
既諳熟乃二本或欲習西國樂譜而未得其旨故特著此俾可
曉而知倘於吾法未精而讀此則無益蓋西洋樂法非用字乃
用圈点其音之高低悉依格式之高低其長短即依圈点有柄
無柄之別茲先論長短次論高低長短之法乃如下之號 ♪ 雙鈎
♪ 单鈎 ♩ 柄点 𝅗𝅥 柄圈 ○ 大圈 各號層次皆倍長如 ♩ 長一
𝅗𝅥 長四秒 ○ 長八秒而 ♪ 半秒而已反

图 8

第一，《乐法启蒙》和《养心诗调》一样，介绍的仍是经过改动的 Tonic Sol – fa 教学法。这一点杜嘉德在 1869 年 1 月致《教务杂志》编者的信上说得很明白：“除了唱名采用的是汉字外，书中用的就是格文的 Tonic Sol – fa 体系。”[29]

第二，《乐法启蒙》并非一本很容易理解、没有老师就可以自学的教材。《教务杂志》的编者在 1869 年 1 月号的“编辑琐言”中就坦称：“我们必须承认，对我们这些不懂行的人来说，这本书显得有些高深莫测。”[30]

第三，《乐法启蒙》中所教授的内容为多声部，在节拍、和声的选择上仍以简便为主。杜嘉德在上述致《教务杂志》编者的信中明确表示：“在节拍和和声的选择上，尽可能地简便，以利于中国人吟唱。就和声而言，当主旋律声部由男生担任时，我总的来说尽可能地避免低音声部高于旋律声部，因为这样的声部交叉会使初学者茫然不知所措。”[31]

第四，《乐法启蒙》中所用的谱例和《养心诗调》一样，大多来自欧美教会的传统曲目。其中也包括 19 世纪中期美国学校音乐所常用的歌曲，如洛威尔 · 梅森（Lowell Mason，1792—1872）的《传教士赞美诗》（见图 9）。他自己提到的还有理查德 · 朗登（Richard Langdon）的《圣赞》。但杜嘉德对这些曲目的低声部均进行了适当的改动。特别是在半音问题上，他采用的办法是当旋律声部进行到第四级（F 或 fa）或第七（B 或 ti）级音时，其他和声声部也都用第四级或第七级音，即改合唱为齐唱，“以增强这两个音，因为厦门的中国人（很可能很多别的地方的中国人也一样）一遇到这两个音就几乎没有不唱错的。”[32]

Missionary Hymn



图 9

---

[29] “Editorial Items”, *The Chinese Recorder* (January 1869), pp. 190 – 91.

[30] 同注[29]。

[31] 同注[29]。

[32] 同注[29]。

第五,《乐法启蒙》篇幅不会很小,书中所含的谱例至少有69首,比《养心诗调》中所用的还要多。因为在后来出版的《乐理颇晰》中,杜嘉德在讲解转调时,至少四次用到《乐法启蒙》中的谱例(见图10)。

图10

（三）《乐理颇晰》

《乐理颇晰》于同治庚午年(1870)季冬由厦门新街拜堂刊行(见图11)。牛津大学伯德雷恩图书馆所藏的美国建国百年万国博览会(Centennial Exhibition, Philadelphia 1876)时所购版本有手写英文字样"Exercises on change of key"(转调练习)(见图12),表明此书的重点



图11

图12

是介绍"换律之法",即西洋调式中的大小调,主调到属调和主调到下属调等的转化。

此书与前两书相比,篇幅不大,加上封面才只有十棠(21页),可见此书为未完成本。关于这一点,杜嘉德在书的最后注明:"斯册仅数帙,于法尚未备足,缘暂回养,先此付刻,以俾暂学。俟余复来华时,则便增缉汇全。"㉝但即使是未完成本,其所含的内容也颇为可观。

在此书的一开始,杜嘉德就提到他此前的著述所着重的仅是"全调维一律而已",即仅涉及自然音阶。虽然《养心诗调》"续叙"介绍过半音,但"只略言未尽其义"。要想真正懂得半音的道理与功能,还"宜究换律之法",即继续学习调式调性的转变规则。这里他首先解释说,一首乐曲并非只用一调,"调中或时可换律,恒以ㄨ(sol或G)为新一(do或C)或以乂(fa或F)为新一(do或C)。"㉞并以他惯用的梯式,形象地图示主调和属调之间的互换关系(见图13)。

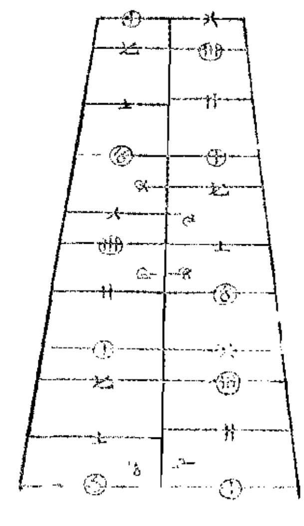


图13

但值得注意的是,他讲述的不是欧洲已普遍采用的十二平均律理论,因为他对于全

㉝ 杜嘉德《乐理颇晰》(1870),棠10。原文没有标点,标点为笔者加。

㉞ 同注㉝,棠1。

音的解释是有的大二度稍大，有的则稍小：

全级者（即大二度），或有八分，或有九分。其大者，有九分，乃㊀至〇（C→D）及㊋至⑧（F→G）又㊤至七（A→B），其余者，小则惟八分，乃㊁至㊂（D→E）及⑧至㊤（G→A），故换律㊁对㊤（D→A）非适相同。[35]

除音阶、音级关系外，《乐理颇晰》还涉及到多声部的转调问题、转调后的回归等问题。如在谈到多声部的转调问题时，杜嘉德解释说："诗调或有数股（多声部），而一股（一个声部）换律（转调），即各股亦从其换律。"提到转调后的乐曲在结束时，杜的解释是："诗调既换律，每至调末，宜再复原律……或乐调有一股换律，则必皆换律。"至一股归原律，则诸股亦同归原律。或时已换律，尚未归原律，不论左右，仍复重换，如下之梯式也（见图14）：

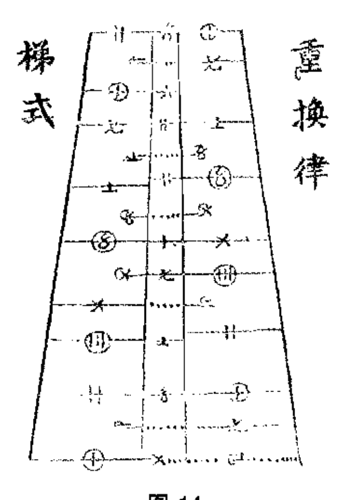


图 14

《乐理颇晰》在体例上也有所改变，但不大。《养心诗调》中以黑色代表主声部，用红色代表二、三声部，而《乐理颇晰》则改用"大码字（即大写汉字）"与"下股（和声声部）"（见图15）。

(四)《西国乐法》

《西国乐法》是上述三本乐书的延续，刊行的具体时间已不可考。此书与前面三书最

[illegible]	一	一	二	二	三	○	一
壹下	壹下	陆下	肆下	伍下	壹下	○	壹下
[illegible]	乂	三	二	一	乜	○	○
壹下	贰下	叁下	肆下	贰下	伍下	○	○
[illegible]	一	一	二	二	三	○	一
伍下	壹下	叁下	肆下	伍下	壹下	○	壹下
乜下	上下	上下	上下	[illegible]	上下	○	○
贰下	叁下	肆下	贰下	叁下	陆下	○	○

图 15

大的不同是它介绍的是标准的五线谱，这一点，杜嘉德在本书的"小引"中就首先说明：

西洋诸国常用纪乐之法，与《养心诗调》、《乐法启蒙》有异。诸学者既谙熟乃两本、或欲习西国乐谱而未得其旨，故特著此，俾可究而知。倘于吾法未精，而读此则无益。[36]

接着，他就五线谱和谱中所用的各种符号进行解释：

西洋乐法，非用字，乃用圈点。其音之高低，悉依格式之高低。其长短，即依圈点有柄无柄之别。

这里他把全音符、二分音符、四分音符、八分音符分别解释为："大圈"、"柄圈"、"柄点"、"单钩"、"双钩"。把符点音符、小节线、终止线、休止符则作如下的解说：

全调以竖分为数格（小节），各格并长，而随竖者为重，悉如我法（指《养心诗调》、《乐法启蒙》、《乐理颇晰》所介绍之法）。然或时有双竖，如‖，乃别诗句首末，非必干于长短轻重。……另有别样之号，意乃宜暂息无音。

与《养心诗调》、《乐法启蒙》不同，《西国乐法》讲解的是固定调。用他的话说："斯之

㉟ 同注㉝，菜2。

㊱ 杜嘉德《西国乐法》（无刊行年月），菜1。标点为笔者加。

七律，非如吾法之一二云云，任人意呼更高更低，正乃乐器胶定之律。”在如何把这一概念介绍给中国人这一问题上，杜嘉德与后来的传教士的做法不同。他似乎并没有意识到，在他之前耶稣会士已有过把五线谱介绍到中国的尝试。他只解释了他自己用地支表示音名的做法(见图16)：

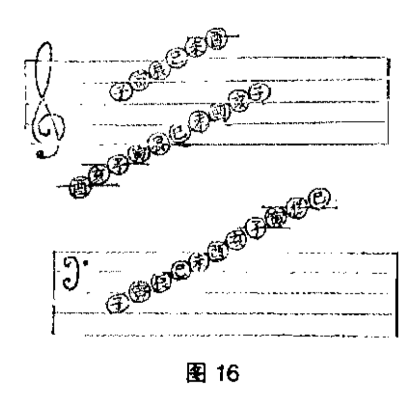


图16

论乐者之高低，西法以五线为式，而悬圈点如下之式是也。其呼音之法，乃用西国字母。窃思华字难表该字母之音，故用地支之名以代之：A酉，B亥，C子，D寅，E辰，F巳、G未。(见棠2)

其他半音则用丑、卯、午、申和戌表示。即 #C(丑)、#D(卯)、#F(午)、#G(申)、#A(戌)。接着，杜嘉德说明升降号的意涵，然后进一步解释调性与升降号、还原号的关联。他的这种中西合璧的做法，与下图(图17)所示的、后来传教士所做的一些中西结合的尝试颇有异曲同工之处。



图17 图表来源：Chinese Recorder, 22(1891):313.

杜嘉德在《西国乐法》中还介绍了升降号的概念(图18)：“兹格式之首，或时有号，即♯，可称曰升。及♭，可称曰降。倘格首悉无此号则子字为一。”[37]

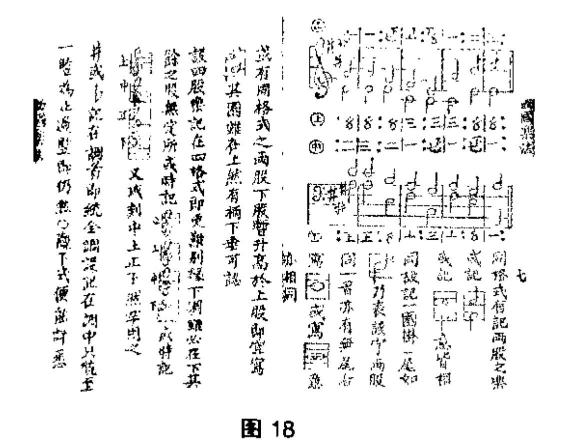


图18

结语：19世纪语境下的杜嘉德乐理书系列

刊行于1868年的《养心诗调》，在时间上显然并不是新教在华出版的最早的有谱赞美诗集。因为早在1856年，也就是杜嘉德到厦门不到一年时，传教士罗德(E.C.Lord)就在宁波刊行了有24首赞美诗及歌谱的《赞神乐章》。[38] 1858年，美国长老会的传教士应思理(Elias B. Inslee)又在宁波刊行了80页的《圣山谐歌》。[39]《养心诗调》也不是1868年问世的唯一的一本有谱赞美诗集，因为就在此书出版的同一年，美国长老会传教士范约翰夫妇也在上海出版了《曲谱赞美诗》。[40]但不同的是，应思理、范约翰夫妇这两本圣诗集均用五线谱，而杜嘉德的《养心诗调》、《乐法

㊲ 同注㊱，棠2—3。

㊳ 同注⑪，第489页。

㊴ Wylie, *Memorials of Protestant Missionaries to the Chinese*, p.244; D. MacGillivray, "A List of Hymn Books" in *China Mission Yearbook 1912*, Shanghai: Christian Literature Society for China, 1912, p.256.

㊵ 同注⑭，第495—496页。

启蒙》、《乐理颇晰》采用的却是经过改动的Tonic Sol—fa记谱法。1870年后他出版的《西国乐法》用的才是五线谱。

杜嘉德在《养心诗调》和《乐法启蒙》中选择用Tonic Sol—fa体系是有其原因和背景的。在简谱于20世纪初由于学堂乐歌的带动在中国兴起之前，清末传入的西方首调概念的记谱法主要有两种：一种是"主音嗖乏"（Tonic Sol—fa）体系；另一种是符号记谱法，也叫"艾金记谱法"或"七种符号记谱法"。两者都兴起于19世纪40年代的西方，但兴起的国家不同。前者起源于英国，为约翰·格文（John Curwen, 1816—1880）所创；[41]后者则起源于美国，主要得力于杰西·艾金（Jesse B. Aikin, 1808—1900）的歌曲集《基督教歌手》（*Christian Minstrel*）。[42]这两种记谱法的发明都与新教教会有关，都是为了教会歌咏而设计的，适合初学音乐的人，适合教授旋律、和声、调式和调性都简单的音乐。这两种体系在欧美风行不久，就被来华传教士传入中国。其中"主音嗖乏"体系引入较早，在19世纪60年代就开始在中国沿海地区出现。[43]符号记谱法的引入要晚一些，目前所见的最早的例子是狄就烈的《圣诗谱》（1892）。[44]

因为起源于英国，最早把"主音嗖乏"方法引进中国的人自然是英籍人士。除了杜嘉德外，还有时任上海英华学堂校长的英国传教士傅兰雅（John Fryer, 1839—1928）和在上海的外籍商人詹姆斯·克劳福德（James Crawford）。[45]"主音嗖乏"教学法引进中国后，因为简便好用，在相当一段时间颇受众基督教会青睐，不仅在开放较早的沿海地区得以迅速传播，在《天津条约》签订后开放的其他内陆城市也逐步推广开来。李提摩太于1876年夏和1877年春在山东青州办孤儿院时就曾系统地教过Tonic Sol—fa记谱法。[46]他们夫妇后来在山西赈灾时，李提摩太夫人在太原通常所做的事就包括"周三晚上开班教授那些有意学识谱的中国士绅朋友Tonic Sol—fa记谱法"。[47]在通州美国公理会办的潞河书院

㊶ 关于格文与"主音嗖乏"法的兴起，请参见Watkins Shaw, "The Musical Teaching of John Curwen," *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 77, No. 1(1950), pp. 17–26.

㊷ Phil D. Perrin, "Systems of Scale Notation in Nineteenth–Century American Tune Books," *Journal of Research in Music Education* Vol. 18, No. 3 (1970), pp. 259–61.

㊸ John Fryer, "Letter", *Tonic Sol–fa Reporter* 6 (1864), p. 332–33.

㊹ 但狄就烈在《圣诗谱》的英文序中说，"不少的中国人已学会了这种简易的方法"，这表明在此之前符号记谱法已经流入中国，并已在一定区域内传播。参见宫宏宇《狄就烈〈西国乐法启蒙〉、〈圣诗谱〉》，《中国音乐》（待刊）。

㊺ Southcott and Lee, "Missionaries and Tonic Sol–fa Music Pedagogy in 19th–century China," pp. 213, 220. 傅兰雅1862年受聘任香港圣保罗书院院长，1863年至京师同文馆担任英文教习，1865年到上海任英华学堂首任校长，并任《教会新报》编辑。1868到江南制造局翻译馆任编译。之后又参与创办上海格致书院。于1876年创办并主编中国第一份科学期刊《格致汇编》。1877年傅兰雅和丁韪良、韦廉臣、狄考文、林乐知等人一起组成"益智书会"，专门负责教科书的编辑出版工作。1884年创办格致书室和出版社。1896年傅兰雅接受了美国加州大学伯克莱的汉学讲座教授一职，离开中国。傅兰雅在华30余年，共译介了139部科技书籍和工具书，编辑出版了《西国近事汇编》和《格致汇编》等科学普及期刊。傅兰雅还是中国近代史上最早提倡利用"新小说"来改革时弊的西人，早在1895年5月他就登报征求以抨击缠足、科举和吸食鸦片为主题的"时新小说"。参见王树槐《外人与戊戌变法》（南港："中央研究院"1965年）；王扬宗《傅兰雅与近代中国的科学启蒙》（科学出版社2000年）。Anonymous [Patrick Hanan], "The New Novel Before the New Novel–John Fryer's Fiction Contest" in *Writing and Materiality in China: Essays in Honour of Patrick Hanan*, edited by J. T. Zeitlin and Lydia H. Liu with Ellen Widmer, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003, pp. 317–40.

㊻ Timothy Richard, *Forty–Five Years in China*, London: T. Fisher Unwin Ltd, 1916, p. 110.

㊼ 同注㊵，第152页。

任教的、以翻译创作赞美诗闻名的富善(Chauncey Goodrich, 1836—1925)对 Tonic Sol—fa 记谱法也很偏爱。富善和白汉理编辑的、在中国教会中广为流传达半个世纪的官话赞美诗集《颂主诗歌》用的就是此记谱法。[48] 美国传教士所属的通州潞河书院 1895 年刊印的流传极广的《颂主诗歌》介绍的也是这种方法(见图 19)。[49] 到 19 世纪末 20 世纪初时，就连

图 19

中国西南边疆的少数民族地区也开始采用 Tonic Sol—fa 教学法。[50]

杜嘉德的《养心诗调》和《乐法启蒙》虽然介绍的是 Tonic Sol—fa 教学体系，但他并没有完全照搬格文的体系，而是根据厦门教区的具体情况，进行了一系列的改动。如在介绍大调音阶的七个音级时，他选用了格文的体系图表展示方式，但用的是梯子的形式来形象地表示音阶的走向。在解释七个唱名时，他摈弃了约翰·格文所用的 doh、ray、me、fah、soh、lah、te，而是采用了汉字与他自己设计的符号相结合的“一、二、三、乂、8、⊥、七”。表示半音时，如 $^{\sharp}$C、$^{\sharp}$F、$^{\sharp}$G、$^{\sharp}$A，则在各音左上角加钩圈符号表示。为了突出主旋律，他先是在《养心诗调》以红黑两色印刷谱例，后来又在《乐理颇晰》中改用大写汉字。他 1870 年后出版的《西国乐法》用的虽是五线谱，但在介绍五线谱时，他也仍不忘利用中国传统文化，用地支中的“子、寅、辰、巳、未、酉、亥”来表述 C、D、E、F、G、A、B。[51]

传教士参与音乐教育的最终目的不外乎通过教授西方乐理简化歌唱方式来颂扬“基督之恩”。[52] 这一动机和狄就烈编辑出版《西国乐法启蒙》及李提摩太夫妇印行《小诗谱》的起因完全相同，[53] 所不同的是所服务的具体赞美诗集而已。《养心诗调》的直接目的虽然是为了厦门的教民唱好《厦腔养心神诗》，但最终目的不外乎是使中国大众可以同唱圣诗，颂赞天父。但同为介绍西方基本乐理知识的《圣诗谱》，其编辑的体例、所用的语言、所介绍的教学体系以及所用的记谱法却不同。狄就烈的《西国乐法启蒙》采用的是当时美国学校流行的对话的方式，是通俗易懂的白话。而杜嘉德和李提摩太夫妇采用的却不是对话体，也不是白话，而是文言文。

虽然杜嘉德的乐理书系列与狄就烈的《西国乐法启蒙》、李提摩太夫妇的《小诗谱》从

㊽ 韩国鐄《早期西乐东徂佐证的发现》，载《自西徂东》(台北，1981)，第 1 集，第 3—7 页。

㊾ 美国哈佛－燕京学社存有此乐谱(显微资料)。

㊿ 关于 Tonic Sol－fa 教学法在西南少数民族地区的流传和应用情况，请参见杨民康《云南少数民族基督教音乐文化初探》，《中国音乐学》1990 年第 4 期；《云南怒江傈僳族地区的基督教音乐文化》，《中央音乐学院学报》1991 年第 4 期；《响自苍峦深处的“圣歌”——云南省瑞丽县登戛景颇族基督教礼仪音乐调查报告》，《中国音乐年鉴》1992 年，第 279—285 页。

51 同注③，第 11 页。

52 杜嘉德《养心诗调》“续叙”，叶 4。

53 狄就烈《〈圣诗谱〉原序》，李提摩太《〈小诗谱〉序》，两文均载张静蔚《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1996 年版，第 93—98 页。

结构上来讲大致相同（都是由乐理介绍和谱例两大部分组成），所传入的西方音乐知识也比较系统，但在篇幅上，却要比后两本书小得多。以系列中篇幅最大的《养心诗调》为例，此书除了一集无页码的目录外，全书只有37集，共73页。而《西国乐法启蒙》中除了讲解"各理各法"的文字外，"并有演唱的杂调小曲，又有三百六十多首圣诗调谱"。[54]《小诗谱》除"序"、"凡例"、"教法"、"考法"、"序"外，还包括视唱练习曲31"课"和诗谱90"调"。[55]

杜嘉德的乐理书系列在内容上虽然没有像《西国乐法启蒙》和《小诗谱》那样对诸如音阶、节奏、节拍、音程、调式调性、转调、歌唱方法、演唱处理等进行详尽的解说，但在当时来讲，它所传授的现代乐理知识仍然是国人所不熟悉的。《养心诗调》后罗列的谱例，不只是旋律声部，而完全是由三个声部的合唱组成。另外，他对不同声部的解释也颇为独到。如在《养心诗调》"续叙"一节开始，他不仅一再强调"正调"（Treble）的重要性，同时也就"正调"与"中调"（Tenor）和"下调"（Bass）之间的关系及吟唱时所应注意的事项进行了详尽的解说。[56]在曲调的选择上，杜嘉德也与狄就烈和李提摩太夫妇的做法相同，尽可能地选择适合中国人欣赏口味的曲调。如针对他教学中遇到的国人不习惯唱全音阶中"fa"和"te"两个半音的问题，他特意指出："缘此二级，闽人之调则罕闻。恒听所吟，每七一互换，四三亦然。学者，每逢七及四，益宜留心细究，不可有忽。"[57]他还告诫同仁："初教人吟诗，宜观何调，无用乂(F)七(B)者为善……然后择鲜用乂七者……所用乂七，于轻处，即随双点乃虽误亦少。而于重处，即随一竖乃难，若错，即甚不可听者矣。"[58]他在为《养心诗调》选曲调时，"虽数遇中下调甚美，缘以难吟，故亦必择其易"。他甚至不惜对所选的欧美传统赞美诗曲调略加改变"乃以俾华人易吟"。[59]

杜嘉德并非唯一的强调音乐的实用性大于审美性的早期传教士。笔者在其他论著中就此问题已有过详细的论述，此不赘述。[60]可以说，在运用中国人熟悉的音乐语言、尽量避免用半音的问题上，很多传教士都有共识。李提摩太夫人就多次建议用苏格兰民歌，如《友谊地久天长》(Auld Lang Syne)等没有半音的曲调来教成年的学生。[61]负责山东广德书院音乐教学的库寿龄夫人（Mrs Couling）甚至把一些经典的英国圣诗乐曲按照中国的音阶进行改编。[62]美国监理会的查尔思·禅朴尼思（Charles S. Champness）和活跃于华中地区的阿瑟·波塞（Arthur Bonsey）等也竭力主张避免在宗教乐曲中用半音。[63]英国浸信会牧师后来成为牛津大学汉学教授的苏慧廉牧师（William E. Soothill，1861—1935）的主张则更为激进，他不但主张教会礼拜所用的音乐

---

[54] 狄就烈《〈圣诗谱〉原序》，《圣诗谱》，上海美华出版社1892年版。

[55] Mrs. Tomothy Richard, *Tune - Book in Chinese Notation*, 2nd ed., Shanghai: Society for the Diffusion of Christian and General Knoledge, 1901.

[56] 杜嘉德《养心诗调》"续叙"，集1。

[57] 同注[56]。

[58] 杜嘉德《养心诗调》"养心诗调叙"，集6。

[59] 同注[58]，集2—3、5。

[60] 宫宏宇《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》（上），《音乐研究》2007年第1期，第5—17页；"Missionaries, Reformers, and the Beginnings of Western Music in Late Imperial China (1839-1911)" (PhD thesis, The University of Auckland, 2006), pp. 107-48。

[61] Mary Richard, "Chinese Music", *Chinese Recorder*, Vol. 21 (1890), p. 310.

[62] 同注[14]，第396页。库寿龄夫人1895年曾出版《五声音阶歌谱》(Mrs. Couling, *Pentatonic Tune Book*, Shantung: Presbyterian Press, 1895)。

[63] C. S. Champness, "Pentatonic Music and Kindred Matters", *Chinese Recorder*, Vol. 36(1905), pp. 560-61; Arthur Bonsey, "Chinese Hymnology and Church Music", *Chinese Recorder*, Vol. 40 (1909), p. 285.

应该尽可能地避免用半音，多用与中国音乐类似的苏格兰、爱尔兰民歌旋律外，还鼓励传教士们在基督教祈祷仪礼上采用中国乐器。[64]

并不是所有早期的传教士都持这种态度，如美国长老教会的范约翰夫人就反对迁就中国学生的音乐习惯，主张尽可能地教授他们西方的音乐作品。[65]但是，杜嘉德显然不是这种态度的支持者。他和狄就烈和李提摩太夫妇等相似，在注重音乐的实用性和功能性的同时，也力求提高中国民众的音乐素质。这也是他们对所教授的音乐素材选择比较谨慎的原因之一。杜嘉德的《养心诗调》"所选诸调……或从大英或拾大美，间有二三首，乃厦中罕吟者，因其调甚善故取之。"但他并不完全因曲调美而选材，"亦有厦常吟者，反摈之，因其有遨游之音，犹古人所谓放郑声是也，或调虽美，然未尽善，故仍摈之。"[66]在对中国本土音乐素材的运用上，杜嘉德并没有像李提摩太那样把孔庙音乐和他在五台山听到的一首佛曲用到他编的教材中。[67]他也没有像狄就烈那样把教学用的曲调和礼拜用的赞美诗严格分开，用《六八》、《凤阳花鼓》等中国曲目推动音乐教学。[68]但是，杜嘉德尽管没有进行过赞美诗中国化的尝试，但在他的乐理书系列中也看不出有任何排斥中国音乐文化的意向。这在19世纪中叶来华西方传教士中也是十分难能可贵的。

杜嘉德的音乐系列反映出了早期来华传教士音乐教学的一个主要倾向。他注重务实的音乐教学理念（如对五声音阶和首调唱名法的重视，对多声部和声部分的简化等等）与后来以亮乐月（Laura M. White，1867—?）和海淑德（Laura A. Haygood，1845—1900）为代表的传教士的强调大小调音阶体系，重视西方古典音乐做法形成了鲜明的对比。19世纪中叶（也就是杜嘉德所活跃的时代）是摸索开拓的年代，也是中西文化磨合的年代。但到了19世纪末，随着教会传教方针的改变、学校招生对象的变化、教会教师专业化水平的提高，按照西方教育模式建立所谓正规的、以西方的教学体系为范本的教学体制开始占据霸权地位。从这一点看来，杜嘉德对中国音乐教育的功绩不仅在于他对西方基本乐理的引进，同时也体现在他对西乐中国化的尝试。

作者单位：新西兰国立UNITEC理工学院语言研究系

---

[64] William E. Soothill, "Chinese Music and Its Relation to Our Native Services", *Chinese Recorder*, Vol.21(1890), pp. 221-28 & 336-8. 关于苏慧廉（也称苏维廉），可参见宫宏宇《传教士与中国音乐：以苏维廉为例》，《黄钟》2008年第1期。

[65] Mary J. Farnham, "Correspondence", *Chinese Recorder*, Vol. 37, No. 4 (1906), p. 216.

[66] 同注[58]。

[67] Timothy Richard, *Forty-Five Years in China*, London: T. Fisher Unwin Ltd, 1916, p. 171.

[68] 需要说明的是，狄就烈虽认为"歌曲应尽可能的口语化，让听者容易听懂"以达到教化的功能，但她也强调用来教学和礼拜的歌曲不能没有庄重感，中国酒肆歌寮所用的小曲小调就不适合教学之用。见 Julia Mateer, "What School Songs and Songs for Recreation and Amusement Should We Teach and Encourage in Our Schools? Have Such Songs Been Tried, and If so with What Result?" in *Records of the Second Triennial Meeting of the Educational Association of China held at Shanghai*, (May 6-9, 1896), p. 107.